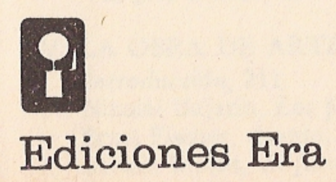
Adolfo
Sánchez Vázquez
Presentación y selección
de los textos

Estética y marxismo

Tomo I



Ediciones Era

Primera edición en español: 1970
Segunda edición en español: 1975

Avena 102, México 13, D. F.
Impreso y hecho en México
Printed and Made in Mexico

ADOLFO SÁNCHEZ VÁZQUEZ

LA DEFINICIÓN DEL ARTE*

¿Es posible definir al arte? La pregunta puede parecer ociosa si se toma en cuenta que, lejos de estar necesitados de definiciones en este terreno, andamos al parecer sobrados de ellas. Piénsese —sin pretender en modo alguno ofrecer una lista exhaustiva— en las siguientes: arte como ilusión o engaño conscientes (Conrad Lange), introyección o proyección sentimental (T. Lipps y Vernon Lee), satisfacción indirecta de un deseo reprimido (Freud), organización de la experiencia para que resulte más intensa y vital (Dewey), fenómeno significativo o símbolo (S. K. Langer), lenguaje para comunicar valores (Chester Morris), expresión imaginativa de una emoción (Collingwood), placer objetivado (Santayana), representación verídica de la realidad (la mayor parte de los estéticos soviéticos), modo de manifestación de la autoconciencia de la humanidad (G. Lukacs), lenguaje o discurso cuyos signos forman parte de un contexto semántico orgánico y autónomo (G. della Volpe), mensaje que transmite una información no propiamente semántica, sino estética (Moles y otros cibernéticos), etcétera.

Todas estas definiciones han sido formuladas por filósofos contemporáneos. Existen, por supuesto, una gran variedad de definiciones anteriores entre las cuales podríamos enumerar algunas de ellas: el arte como imitación de la naturaleza (en la mayor parte de los autores griegos), forma de reflejo y conocimiento de la realidad (Leonardo de Vinci, Diderot), actividad libre y desinteresada (Kant), forma de autoconciencia del espíritu y de autoconciencia y objetivación del hombre (Hegel), trabajo o creación "conforme a las leyes de la belleza" (Marx), etcétera.

Tenemos, pues, abundantes y variadas definiciones del arte. Junto a esta diversidad en el plano teórico, hemos de señalar la gran variedad y diversidad existentes en el terreno de la praxis artística. Esta diversidad y variedad se manifiesta, a su vez, en un doble plano: *históricamente,* como aparición y desaparición de corrientes, movimientos o estilos artísticos a través del tiempo; *sincrónicamente,* como diversidad entre unas y otras artes particulares y, más concretamente, entre las obras artísticas —incluso dentro de una rama artística determinada— tomando en cuenta que cada obra de arte es, en definitiva, un producto único, nuevo e irrepetible.

Ninguna teoría que pretenda definir el arte puede ignorar esa doble diversidad. Es justo señalar que, en nuestro tiempo, la estética revela en

* Texto íntegro del ensayo publicado con el título "De la imposibilidad y posibilidad de definir el arte", en: *Deslinde,* revista de la Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, México D. F., mayo-agosto de 1968, pp. 12-29.

general una mayor sensibilidad ante ella. Hoy ya no es posible reducir el arte a una forma histórica concreta suya, como se hacía en el pasado al establecer la ecuación arte = arte clásico o clasicista. Desde Hegel, esta posición es insostenible en el plano teórico. La revolución iniciada en las últimas décadas del siglo XIX contra formas de expresión ya caducas, que no eran sino el eco tardío y desmayado de principios creadores que en otros siglos habían dado vida al arte europeo occidental hizo aún más insostenible esa posición que en el siglo XVIII había llevado a un Winckelman a negar al arte barroco su condición artística. En nuestra época, el hundimiento del euro-centrismo —vinculado a siglos de pleno dominio del capitalismo y de la cultura occidental— ha creado las condiciones favorables para reivindicar cada vez más plenamente el arte de épocas y pueblos que no pueden ser medidos con la vara occidental.

Una definición actual del arte no puede dejar de tener en cuenta esta rica y diversa experiencia artística del pasado y del presente. Pero ¿cómo definir el arte de modo que lo definido no sólo no entre en contradicción con determinados segmentos de esa experiencia sino que, además, recoja sus aspectos esenciales?

Si volvemos ahora la mirada a las definiciones del arte, formuladas en nuestro tiempo o en el pasado, veremos que —tomando en cuenta la exigencia antes apuntada— distan mucho de ser satisfactorias. En su inmensa mayoría definen el arte por un rasgo que se juzga esencial: representación de la realidad, forma de conocimiento, expresión de una emoción, lenguaje peculiar, forma significativa, etcétera.

Estas teorías han pretendido captar lo que el arte es destacando un rasgo que consideran común y esencial a través de la variedad de sus formas históricas, la diversidad de las artes particulares así como de las obras artísticas en cuanto productos singulares. Ahora bien, ¿hasta qué punto el rasgo destacado es, en verdad, esencial y común a todo arte en general y a cada obra artística en particular?

Veamos, por ejemplo, la definición tradicional del arte como representación verídica de la realidad. De acuerdo con ella, el arte refleja la realidad de un modo específico —mediante imágenes—, proporcionando así un conocimiento también específico de la realidad. A esta concepción corresponde en el terreno práctico una ancha zona del arte occidental, desde el arte clásico de la Antigüedad hasta el realismo moderno. En el plano teórico, dicha concepción se halla respaldada por una línea de pensamiento que se extiende desde Aristóteles hasta los teóricos de la estética realista contemporánea, pasando por las concepciones de los grandes teóricos renacentistas (Leonardo, Alberti).

En consonancia con esta definición se llega a la conclusión de que una obra artística es tanto más propia —más valiosa— cuanto más profunda y esencialmente refleje lo real. La correspondencia de lo representado con lo real se convierte así en rasgo definitorio y, a la vez, en criterio de valor. Ahora bien, aunque se acepte —de acuerdo con la experiencia

artística— que históricamente se ha dado y sigue dándose en el presente un arte que refleja la realidad y proporciona —sobre todo, entendida ésta como realidad humana y social— un conocimiento peculiar de ella, es evidente que este rasgo, por importante que sea en un periodo dado o con respecto a ciertas artes —como la pintura— no puede ser extendido a todo arte. Resulta así que un rasgo —que revela su importancia en un contexto particular e histórico dado— es elevado a la condición de rasgo esencial de todo arte, con lo cual se le tiene que negar la condición de tal o reducir a una condición inferior o impropia a todo arte que no se ajuste a ese concepto. Tenemos así un concepto cerrado, del arte.

Pongamos otro ejemplo: la definición de Collingwood del arte como "expresión imaginativa de una emoción". ¿Cabe aplicarla a todo arte? El propio Collingwood reconoce que no pueden ser definidos así el arte "mágico" (arte cristiano medieval) ni el arte representativo. Al no ser, uno y otro, "expresión imaginativa de una emoción" —es decir, al no mostrar este rasgo esencial—, Collingwood los arroja del territorio del arte y quedan sólo como un arte inferior, o de acuerdo con sus propias palabras, como "arte impropio".[1]

Como en las dos definiciones examinadas, en las definiciones tradicionales del arte y en la gran mayoría de las contemporáneas, un rasgo se considera como esencial y común con respecto a todo el arte —en cuanto arte verdadero— sin que, en verdad, pueda extenderse a toda creación artística. Nos encontramos aquí con una generalización ilegítima de un rasgo particular —esencial en un contexto dado— que es elevado a la condición esencial en todo arte, con la consiguiente exclusión de importantes sectores de la praxis artística. El concepto se cierra y entra así en contradicción con la realidad artística misma, ya que ésta se ve cercenada o mutilada. Pero, por otro lado, el concepto se abre desmesuradamente ya que se extiende más allá del límite impuesto por determinada realidad.

Ahora bien, esta cerrazón y apertura ilegítimas tienen el mismo fundamento: una falsa generalización.

Al llegar a este punto, debemos advertir que lo que está en tela de juicio no es la definición misma del arte —su posibilidad de definirlo— sino las definiciones que se fundan en una generalización ilegítima: elevar un rasgo particular del arte a la condición de rasgo esencial, común y universal de todo arte.

Ahora bien, cuando un problema no encuentra la solución adecuada, pese a los reiterados intentos por resolverlo, puede ser conveniente desecharlo como un problema sin sentido, o cabe también pronunciarse por un cambio radical en el modo de plantearlo.

Tal es la situación a que algunos filósofos se han visto conducidos, en nuestros días, ante los infructuosos intentos de definir el arte por sus

[1] Cfr. R. G. Collingwood, *Los principios del arte,* trad. de H. Flores Sánchez. Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1960.

rasgos esenciales. Esta posición podemos ejemplificarla con los nombres de Passmore, B. C. Heyl y Morris Weitz. De acuerdo con este cambio de la problemática misma, habría que replantear la cuestión en estos términos: ¿no estaremos aquí ante generalizaciones que son falsas o ilegítimas no de hecho sino por principio; es decir, no habría que renunciar a definir el arte por un rasgo esencial tomando en cuenta que, dada la naturaleza específica de los objetos y actividades designados por la palabra "arte", no se puede generalizar en este terreno y, por tanto, es imposible una definición a través de rasgos esenciales o comunes? ¿No será, en definitiva, que este término "arte" cubre cosas tan diversas que resulta vano el intento de tratar de encontrar rasgos comunes y esenciales en ellas?

Debemos hacer notar que esta actitud no deja de tener antecedentes en las primeras décadas de nuestro siglo en las reacciones vigorosas que ya por entonces se producen contra los excesos generalizadores de la estética clasicista. Ya Worringer, en 1910, afirmaba que "en el fondo, todas nuestras definiciones del arte son definiciones del arte clásico".[2] Frente a las concepciones metafísicas, historicistas o sociológicas, Worringer —moviéndose en el camino abierto por la *Kuntwissenchaft*— tiende a buscar no principios generales o comunes a todo arte —que a la postre son los del clasicismo— sino los principios concretos que nutren un arte históricamente determinado: el egipcio, el gótico, etcétera. En verdad, lo que hace Worringer es atacar a fondo la generalización clasicista que ha sentado sus plantas en las definiciones tradicionales, pero no por ello deja él también de generalizar. No sólo en cuanto que, en un terreno histórico más limitado, busca la "esencia", por ejemplo, del arte gótico, sino con respecto al arte en general. En efecto, haciendo suya la teoría de la "voluntad artística" de Riegl (la historia del arte como historia de la *voluntad* y no de la capacidad de crear), concibe la obra artística como la objetivación de una voluntad que se manifiesta o expresa formalmente en diferentes estilos de acuerdo con diversas necesidades vitales: naturalista o abstracto (el del arte no conectado con modelos naturales).[3]

Así, pues, al rechazar el intento de asimilar el verdadero arte al arte naturalista, Worringer no deja de señalar un rasgo esencial: la objetivación de una voluntad humana, vinculada a necesidades vitales y manifestada formalmente. O sea; al criticar la generalización clasicista, establece otra, aunque más fecunda, ya que da razón de un campo artístico más amplio. Es decir, el concepto de arte de Worringer es más abierto que el de las estéticas tradicionales (o clasicistas), ya que se refiere tanto al arte realista (o naturalista, según su terminología) como a un arte no realista (o abstracto). Pero, no obstante, su ataque a una generalización ilegítima le ha conducido a una nueva generalización que él, como es natural, tiene por

[2] Cfr. W. Worringer, *Abstracción y naturaleza,* trad. de M. Frenk, Fondo de Cultura Económica, México-Buenos Aires, 1953, p. 134.
[3] Ibid.

válida. La palabra "arte" la aplica entonces a objetos artísticos (naturalistas y abstractos) que, pese a su diversidad, comparten propiedades esenciales. A su vez, el análisis de dos tipos históricos concretos de arte —el gótico y el egipcio— lo hace a partir de un concepto de arte en el que se subsumen uno y otro.

Ahora bien, la posición que mantienen actualmente Passmore, Heyl y Weitz es mucho más radical, pues los tres —por diferentes caminos— convergen en un mismo punto: la imposibilidad de definir el arte por un rasgo esencial o un conjunto de ellos. El examen de sus posiciones —y más detenidamente, la de Morris Weitz, por ser a nuestro juicio si no la más incisiva, la más argumentada— se convierte en una necesidad para poder llegar a determinar si es posible dar una definición real del arte y, en caso afirmativo, arriesgarse a ofrecer la propia.

En un ensayo titulado *The dreariness of Aesthetic* sostiene J. A. Passmore[4] que los males de la Estética provienen del intento de construir un objeto suyo inexistente que sería el arte. Tal objeto no existe porque no es posible descubrir propiedades generales y distintivas en este campo. "No hay 'propiedades estéticas comunes' a las buenas obras de arte."[5] Lo común —dice también— es un modo específico de considerar cosas que de por sí carecen de propiedades estéticas comunes. Por tanto —tal es la conclusión necesaria—, si por arte se entiende una clase de objetos que tienen en común una serie de propiedades distintivas, no hay arte, ya que tales propiedades comunes no se dan, ni hay tampoco Estética ya que carecería de un objeto de estudio propio.

Lo que hay —sostiene asimismo Passmore— es un modo estético de ver las cosas, de la misma manera que hay un modo científico de considerarlas sin que, en un caso y otro, haya que adscribirles respectivamente propiedades estéticas o científicas que de por sí no tienen. Vemos, pues, que la tesis de Passmore se basa en una analogía entre objetos científicos y obras de arte, y entre modo científico y modo estético de considerar las cosas. Veamos ahora la validez de su argumentación.

Señalemos, en primer lugar, que las dificultades "esencialistas" no desaparecen por el hecho de que se trasladen de un tipo de objetos al modo específico de considerarlos, pues quedaría en pie el problema de definir un modo y otro tras de encontrar los rasgos esenciales que permitieran distinguir, a su vez, el modo científico de considerar las cosas del modo estético correspondiente. Pero volviendo al plano en que se mueve Passmore, podemos aceptar que en el modo científico de considerar las cosas, los objetos no presentan propiedades comunes —inherentes a ellos— que pudiéramos llamar científicas. Ciertamente, podríamos agregar por nuestra cuenta, toda cosa es científica en cuanto que es o puede ser objeto del modo científico de considerarla. Pero no hay —por supuesto— una

[4] J. A. Passmore, "The dreariness of Aesthetic". En: W. Elton (ed.), *Aesthetic and Language*, Basil Blackwell, Oxford, 1959, pp. 36-55.
[5] Ibid., p. 52.

cosa científica de por sí. No se puede establecer por ello una relación entre modo científico de considerar y cosas consideradas, como si éstas tuvieran propiedades comunes que permitieran agruparlas en una clase de objetos con caracteres científicos propios. Las cosas consideradas científicamente son miembros de una clase de objetos reales, no miembros de la clase de objetos (científicos) surgidos en el modo (científico) de considerar los objetos reales. Los miembros de esta última clase serían propiamente los conceptos, teorías, sistemas u obras científicas en general que son producto de una actividad humana específica: la de apropiarse *científicamente* un objeto real mediante la construcción o producción de un objeto científico. Este último, por consiguiente, sólo existiría como un producto humano al apropiarse el hombre, de un modo específico, la realidad.

Ahora bien, si establecemos una relación entre los productos que surgen en el modo de apropiación estética de la realidad y los que se dan en la apropiación científica de ella (es decir, entre objetos artísticos y científicos), veremos una analogía que no corresponde a la conclusión a que llega Passmore. Recordemos, de nuevo, esta conclusión: así como no hay objetos científicos que tengan propiedades comunes tampoco hay objetos (obras de arte) que tengan propiedades (estéticas) comunes; lo que hay es un modo científico y un modo estético de considerar cosas que de por sí no son científicas ni estéticas.

Pero a esta conclusión sólo llega Passmore partiendo —a nuestro juicio— de una falsa identidad que primero se encuentra en la ciencia y que luego —por analogía— se extiende al arte. Esa identidad surge al no distinguirse entre objeto científico, como objeto construido o producido en la actividad humana que llamamos científica y la cosa real que es objeto de esa actividad; en el primer caso, tenemos un objeto de una clase (objeto científico), y en el segundo, un objeto de otra clase (objeto real). De modo análogo, se establece una falsa identidad al no distinguir entre la obra de arte, como objeto construido o producido en la actividad humana que llamamos artística, y que es miembro de una clase (obra de arte), y la cosa considerada o transformada estéticamente, que es miembro de una clase de objetos reales.

Ahora bien, es precisamente esta distinción la que nos permite establecer que no hay objetos científicos ni artísticos (o estéticos) de por sí, al margen del hombre o de una actividad específica suya. Es decir, no existen cosas con propiedades científicas o estéticas al margen del modo humano específico —científico o estético— de apropiación de ellas. Pero, una vez admitida esta mediación o intervención necesaria del hombre, lo que queda negado es la existencia de objetos científicos y estéticos de por sí, pero no la existencia de objetos reales con los que el hombre puede entrar en una relación científica y estética. Ahora bien, como fruto de esta peculiar relación o apropiación de la realidad por el hombre existe un tipo peculiar de objetos que tienen propiedades comunes como productos científicos en

un caso, y como obras artísticas en otro. Los primeros forman lo que llamamos *ciencia;* los segundos, lo que denominamos *arte.* Y así como existe la ciencia *con* sus miembros o productos concretos (conceptos, teorías, sistemas u obras científicas), y no al margen de ellos, así también existe el arte *con* sus miembros y productos concretos (las obras artísticas).

En suma, contra lo que sostiene Passmore, la analogía entre modo científico y modo estético de considerar las cosas, lejos de demostrar la inexistencia del objeto "arte", prueba que sí existe como una clase de objetos que tienen propiedades comunes en cuanto productos de una actividad humana específica.

B. C. Heyl[6] rechaza firmemente toda pretensión de dar una definición real del arte; es decir, una definición que intente revelar la verdadera naturaleza o esencia del arte de tal modo que sus términos sean unívocos. Esta actitud negativa la extiende también a las definiciones del género de "lo bello", "verdad artística" y "Estética". En vez de definir cosas, propone Heyl que se definan palabras. Por tanto, la definición del arte debe dejar paso a una definición que no esté en relación con un objeto o experiencia reales; debe ser una definición volitiva, es decir, arbitrariamente escogida para describir lo que llamamos "arte". Ahora bien, cuando lo que se define es una palabra como "arte" esta definición —según Whitehead y Russell[7]— no es verdadera ni falsa. Pero si la definición es un medio arbitrariamente escogido —y no existe para ella el problema de la verdad o la falsedad— ello no quiere decir —según Heyl— que sea innecesaria o totalmente arbitraria. Hay un criterio general —que Heyl toma de J. R. Reid— en virtud del cual puede restringirse el "área de significado" de la palabra: claridad e inteligibilidad, utilidad en el tratamiento de la materia y conformidad con el uso establecido, mientras éste sea compatible con la claridad y utilidad del texto. Pero, aún así, el término "arte" tendrá un área de significado muy vasta y podrán darse las definiciones volitivas más diversas y arbitrarias, tomando en cuenta las diferentes posiciones filosóficas de que se parta. Heyl subraya así el carácter arbitrario de la definición del arte sin que, por otro lado, esta arbitrariedad sea tan absoluta que no reconozca límites. Pero debe quedar bien claro que los límites que él reconoce no se hallan impuestos por cierta relación de la definición con un objeto o experiencia reales.

Ahora bien, ¿hasta qué punto Heyl es consecuente con esto? De serlo tendría que ofrecernos una definición propia del arte arbitrariamente escogida (es decir, no impuesta por una cierta relación con un objeto real llamado arte), y, por tanto, su definición tendría que permanecer al margen del problema de la verdad o falsedad.

Reconozcamos que, después de descartar la posibilidad de una definición

[6] Bernard C. Heyl, *New bearings in Esthetics and Art Criticism,* Yale University Press, 1943 (Fourth printing, 1957).

[7] Whitehead and Russell, *Principia Mathematica,* Cambridge, Mass., 1910. Cita de Heyl.

real, Heyl no nos da explícitamente su propia definición volitiva nominal. Sin embargo, al definir otros términos como "belleza" y "verdad artística" y sopesar una serie de definiciones dadas con este motivo, el propio Heyl habla de un "esencial requerimiento en la creación de las obras de arte: a saber, la imaginación". Refiriéndose, asimismo, al problema de la "verdad artística" critica la concepción del arte como correspondencia con la realidad y rechaza la aplicabilidad de la definición científica de verdad ya que no toma en cuenta el papel esencial de la imaginación. Lo cual quiere decir que, implícitamente, parte de cierto concepto de arte (el arte como imaginación creadora) en nombre del cual rechaza —es decir, considera falsa— la definición del arte como representación de la realidad. De acuerdo con esta actitud descalifica cierto tipo de arte —el realismo— y hace suyas estas palabras de Delacroix: "El *realismo* debiera ser definido como el antípoda del arte..."[8] Hay, pues, un rasgo esencial del arte (el papel de la imaginación) que nos permite, por un lado, diferenciarlo de la ciencia, y, por otro, definir lo que es el arte e incluso determinar lo que, presentándose como tal (el realismo), es su antípoda.

Esta definición del arte por el papel esencial de la imaginación ¿puede considerarse volitiva? No; si lo fuera no podría apelar a un rasgo esencial —es decir, a cierta relación con el objeto real— y, por tanto, no podría calificar de verdadera ni falsa otras definiciones del arte como la que ve en éste cierta verdad o correspondencia con la realidad, que no ha de ser necesariamente la científica. Una definición volitiva sería arbitraria, pero no falsa. Ahora bien, la suya no es una definición arbitraria, cuya área de significado sólo conozca los límites impuestos por una exigencia de claridad, inteligibilidad y utilidad. El área de significado tiene aquí también otros límites; fuera de ellos queda el realismo; es decir, existe un área en el que concepto de arte como imaginación no es válido. Por tanto, una definición —la de Heyl— es verdadera mientras que otra, la que se aplica fuera de los límites de esa área de significado, es falsa. Pero estos límites han sido impuestos por el objeto mismo, es decir, por un "esencial requerimiento en la creación de las obras de arte". Así pues, estamos ante una definición del arte no arbitrariamente escogida, sino necesaria, en virtud de la necesidad de ajustarse a un objeto o experiencia real.

La imposibilidad de la definición real residía en la indefinición del área de significado tomando en cuenta su no referencia a un objeto. De ahí su arbitrariedad. Ahora bien, si existe un área de significado que tiene su propio referente, la definición del arte ya no puede ser arbitrariamente escogida, o volitiva. Al aceptar Heyl que el arte es imaginación se aferra a cierto rasgo del objeto o de la experiencia artística que le permite decir lo que el arte es sin que pueda considerar que su afirmación sea arbitraria y sin que, por otro lado, pueda reconocerle la misma validez —o la misma falta de validez— que la definición del arte como repre-

[8] B. C. Heyl, *op cit.*, p. 55.

sentación de la realidad. Cobra así vida la posibilidad de una definición real. Pero con ello Heyl no sólo deja la vía libre a semejante definición, sino que cae en el mismo error de la mayor parte de las definiciones reales del pasado: limitar el "área de significado" hasta el punto de descartar del arte —como su antípoda— a un sector importante de la experiencia artística.

Morris Weitz no negará —como Passmore— la existencia del objeto "arte" ni se contentará con una mera definición arbitraria que, a la postre —como hemos visto— abre un portillo a una definición real, sino que tratará de buscar un nuevo criterio definitorio que no rompa con la realidad del arte y que, por el contrario, derive del carácter mismo de la realidad artística la peculiaridad del concepto de arte, y de su definición.

En su estudio *The role of Theorie in Aesthetic*[9] M. Weitz considera que las teorías tradicionales han fracasado en su empeño de dar una definición real del arte y que esto obliga a plantear el problema de si tal definición es posible. Definir se entendería aquí como el intento de aprehender un conjunto de propiedades necesarias y suficientes del arte, o de captar una esencia oculta o manifiesta que se podría reconocer en las diferentes obras artísticas.

Morris Weitz tiene razón al rechazar las definiciones propuestas y por ello se justifica plenamente su planteamiento radical de la cuestión. Las teorías anteriores han fracasado, ya que no logran apresar en definitiva un rasgo o conjunto de rasgos que puedan extenderse a todo arte. Pero el problema, a su modo de ver, no reside en la falsedad o limitación de tal o cual definición, sino en la posibilidad misma de definir el arte. En efecto, ¿dar una definición del arte mediante sus rasgos esenciales o conjunto de condiciones necesarias y suficientes no entraña cerrar el concepto de arte y, por tanto, entrar en contradicción con lo que la propia experiencia artística nos ofrece? La respuesta de Morris Weitz es categórica: "La teoría estética es un intento vano lógicamente de definir lo que no puede ser definido, de establecer las condiciones necesarias y suficientes de lo que no posee condiciones necesarias y suficientes, y de concebir el concepto de arte como cerrado cuando su uso revela y exige su apertura."[10]

Así, pues, todo intento de definir realmente lo que el arte es conduce inevitablemente —por una necesidad lógica— a un concepto cerrado. No se trata, por consiguiente, de la limitación o falsedad de tal o cual generalización, sino de la imposibilidad de generalizar determinado rasgo o cierta condición allí donde —como en el arte— la generalización es imposible.

Se parte, pues, de esta premisa: las definiciones tradicionales no definen lo que el arte es realmente porque, en cada caso, presentan como condi-

[9] Morris Weitz, "The role of Theorie in Aesthetic". En: Melvin Rader, *A Modern Book of Esthetics*, 3rd. ed., New York, 1962, pp. 199-208.
[10] Ibid., p. 203.

ciones necesarias y suficientes propiedades o rasgos que no lo son, o, más exactamente, no pueden serlo. O, dicho en otros términos, lo que generalizan no es propio de todo arte, sino de cierto tipo de arte, o del arte en un contexto particular. Morriz Weitz abandonará, por ello, esta definición generalizante y buscará una nueva vía para conceptuar el arte. Pero, antes de seguirle por ella y de analizar críticamente la solución que propone, hagamos algunas observaciones previas.

La crítica justa a que somete las definiciones tradicionales prueba, ciertamente, que esas definiciones son falsas o incompletas, pero no prueba que el arte no puede ser definido mediante un rasgo esencial o un conjunto de ellos. Lo que Weitz ha demostrado hasta ahora no es la imposibilidad de definir realmente el arte, sino la necesidad de una definición que responda a la verdadera naturaleza del arte en cuanto realidad abierta que exige, por tanto, un concepto abierto.

Por otro lado, como resultado de su propia crítica, Weitz no puede eludir cierta generalización, pues, ¿qué hace sino generalizar al afirmar que el arte —se sobreentiende que todo arte o el arte en general— no posee condiciones necesarias y suficientes? ¿Y no generaliza, asimismo, al afirmar que en el arte *toda* generalización es, por principio, falsa? Finalmente, al subrayar "el carácter expansivo y aventurado del arte, sus cambios constantes y sus creaciones originales" ¿no está practicando lo que ha declarado vano o lógicamente imposible?

En suma, de la falsedad de una serie de generalizaciones (las definiciones tradicionales) ha deducido que en el arte no es posible generalizar. Pero la conclusión misma —la generalización es imposible porque en el arte no hay propiedades comunes, generales— es una generalización aunque en ella se generalice una negación.

Veamos ahora la vía que sigue Morris Weitz después de haber llegado a la conclusión de que hay que abandonar el intento de definir el arte por sus rasgos esenciales o comunes. Como esta definición entraña, a juicio suyo, un concepto cerrado del arte, de lo que se trata, pues, es de buscar un concepto abierto que no entre en contradicción con el carácter del arte que antes se ha señalado.

El modelo de un concepto de ese género lo encuentra en el Wittgenstein de las *Philosophical Investigations,* a propósito del concepto de "juego".[11] Siguiendo este ejemplo y el método utilizado por este filósofo Weitz llega a la conclusión de que así como los diferentes juegos forman una familia entre cuyos miembros —juegos de cartas, juegos olímpicos, juegos de mesa, etcétera— no hallamos propiedades comunes, sino semejanzas o "parecidos de familia", así también en lo que llamamos "arte" no se dan propiedades comunes sino rasgos similares, "parecidos de familia", con la particularidad de que los miembros de esta familia no siempre se parecen de la misma manera. Unos se parecen en unos rasgos y

[11] Cf. L. Wittgenstein, *Philosophical Investigations,* trad. de G. E. M. Anscombe, New York, 1953, I, pp. 65-67.

otros, en otros. Este concepto de arte produce la impresión de que tiene un carácter abierto, ya que en lugar de propiedades necesarias y suficientes y, por tanto, definitivas, sólo tenemos parecidos diversos o rasgos similares. Pero este concepto da lugar a una serie de problemas que Morris Weitz no puede eludir y que se concentran en esta cuestión: ¿cuándo puedo considerar que aplico correctamente el concepto de arte?

El problema se plantea, con mayor gravedad, justamente porque ya no puedo instalarme en la cómoda posición de las teorías tradicionales. En efecto, si no hay una propiedad común o un rasgo esencial que me permita establecer la línea divisoria entre lo que es arte y lo que no lo es; si sólo dispongo de rasgos familiares que son comunes en unos casos, pero no en otros, ¿cómo puedo distinguir el arte de lo que no lo es? Esto se plantea con una fuerza particular cuando surge un nuevo fenómeno artístico. ¿Cómo puedo saber si el concepto de arte debe ser extendido o no a ese nuevo fenómeno u objeto artístico?

Hay que reconocer que Morris Weitz, lejos de eludir el problema, se enfrenta a él decididamente, tratando de buscar instancias que permitan determinar, en un caso dado, si el concepto de arte debe aplicarse o no, con la particularidad de que las instancias encontradas deben ser de tal género que su aplicación no entrañe —por decirlo así— atrancar la puerta de dicho concepto.

Estas instancias son para Weitz ciertos casos o paradigmas —no exhaustivos— en los que no se pone en tela de juicio su caracterización como arte. De este modo, tendríamos obras artísticas a las que podríamos aplicar el concepto de arte, sin que las condiciones de su aplicación fueran necesarias ni suficientes.

Pero aún admitiendo que exista hoy una serie de casos o de obras artísticas incuestionables habría que tener presente —a juicio nuestro— que lo que no se cuestiona hoy fue cuestionado ayer, y que, por tanto, habría que examinar el problema de cómo y por qué el arte discutido o negado en otros tiempos (el arte prehispánico, el barroco o el impresionismo) llega a convertirse en un caso cuyo estatuto artístico hoy ya no se pone en tela de juicio. Si examináramos este punto, llegaríamos indudablemente a la conclusión de que lo que llevó a la conciencia estética correspondiente a negar a esos casos su condición de arte fue justamente el empeño en buscar parecidos o similitudes con un arte anterior o vigente que, por entonces, se tenía como incuestionable. Y que sólo cuando la conciencia estética dejó a un lado los rasgos familiares y fijó su atención precisamente en lo que no se parecía al arte incuestionable, se pudo aplicar el concepto de arte a lo que hasta entonces se le negaba la condición de tal.

Con lo anterior hemos adelantado, en cierto modo, la solución de Weitz al problema de cómo aplicar correctamente el concepto de arte, así como nuestra propia crítica a esa solución. Pero detengamos un momento nuestros pasos, y volvamos a plantear el problema con respecto al

arte de nuestro tiempo, al que en más de una ocasión —y sobre todo, a algunas de sus manifestaciones creadoras más originales— se le ha negado el derecho a ser considerado arte. ¿Qué es lo que garantiza la extensión del concepto de arte a nuevos productos que rompen —en muchos aspectos— con las obras artísticas incuestionables de un pasado más o menos inmediato?

Morris Weitz aborda el problema de las condiciones de aplicación del concepto de arte en un terreno concreto, con respecto a la novela contemporánea de Dos Passos, V. Wolf y Joyce. ¿Qué es lo que permite extender el concepto de arte, o de novela en particular, a estos nuevos productos, o a esta nueva fase de la novelística? Weitz señala que en estas novelas hay un elemento narrativo, ficción, ciertos caracteres y diálogo —como en las novelas del pasado—, pero también una secuencia temporal irregular en la trama y otros elementos que no se dan en la novela tradicional. Es decir, en unos aspectos se parecen a las novelas que hoy se reconocen como tales, pero en otros, no. Ahora bien, lo que permita caracterizar esos nuevos productos como novelas no es la presencia de ciertas propiedades definitorias —necesarias y suficientes—, sino su "parecido de familia" con las novelas que reconocemos como tales, es decir, que hoy son incuestionables para nosotros. De este modo, el concepto de arte (o de novela) se extiende a nuevas creaciones novelísticas en virtud de una decisión al reconocer en éstas "parecidos de familia".

Pero, cabe que preguntemos: ¿qué alcance puede tener en el arte este criterio de reconocimiento o de aplicación del concepto de arte que nos propone Morris Weitz?

El reconocimiento se opera, según él, teniendo como instancias ciertos casos o paradigmas. Un nuevo producto sólo puede ser caracterizado como artístico en relación con ellos. Por esta razón, hay que descartar los rasgos entre los cuales no descubrimos un "parecido de familia" y tomar en cuenta aquellos que muestran una semejanza. Resulta así que la similitud con un caso incuestionable se convierte en criterio de aplicación del concepto de arte a un nuevo producto, y que, por tanto, lo que permite juzgar una obra como obra artística no es lo que hay en ella de nueva, de única e irrepetible —es decir, de creación— sino lo que comparte con otra ya existente e incuestionable. O sea, una obra es considerada como tal por lo que reitera y no por lo que innova; por su parecido con otra, y no por lo que hay de ruptura o de distinto en ella. Pero si en una obra de arte se toma en cuenta, ante todo, su parecido con otras y excluyo sus diferencias, su innovación u originalidad, este criterio de reconocimiento descartará necesariamente lo que hay de específico —y su especificidad está ligada a su carácter creador— en dicha obra.

Pero hay más; si una obra nueva se parece a otra anterior, incuestionable, por varios rasgos y no por uno solo, ¿cuál o cuáles son los rasgos que garantizan la aplicación correcta del concepto de arte? Si se trata de una decisión, ¿en qué debo fundarla si no quiero caer en el más ra-

dical subjetivismo?

Tal vez habría que establecer una "tipología de parecidos" o un criterio de jerarquización o valoración de los "parecidos de familia". Pero, un mayor parecido de por sí no podría considerarse como una condición más correcta de aplicación del concepto. De ser así, las obras de los imitadores —por ofrecer una mayor semejanza— permitirían una aplicación más correcta del concepto. Podría argüirse —y con razón— que no se trata de un tipo de semejanza superficial, epidérmica; pero entonces habría que distinguir entre una semejanza externa —como, por ejemplo, entre Lorca y sus imitadores— y una semejanza profunda, esencial entre dos obras de arte igualmente creadoras —entre Góngora y el Alberti de *Cal y Canto*, por ejemplo—. En ese caso, habría que establecer el criterio de distinción y valoración de los "parecidos de familia", y establecerlo además sobre la base del reconocimiento de un rasgo esencial y necesario en todo arte.

Finalmente, si los rasgos semejantes no son condiciones necesarias para aplicar el concepto de arte ¿por qué he de atenerme *necesariamente* a lo que hay de parecido entre dos o más obras, y no a aquello en que no se parecen? Una obra puede parecerse a otra de un modo tan superficial y externo que justamente este tipo de parecido es el que nos lleva a no aplicarle el concepto de arte. Otra, en cambio, no pareciéndose a ella —a una obra maestra del pasado— tendrá derecho a que se le aplique dicho concepto.

En suma, el criterio de reconocimiento de "parecidos de familia" en un nuevo producto artístico no garantiza la necesidad de extender a él el concepto de arte.

Morris Weitz pretendía escapar —con su criterio del reconocimiento wittgeinstiniano de "parecidos de familia"— a esto que él presenta como un dilema: o concepto abierto del arte, pero entonces habría que excluir todo rasgo esencial; o aceptación de rasgos esenciales en el arte, pero en este caso tendríamos un concepto cerrado de él.

Así, pues, en lugar de rasgos esenciales, rasgos semejantes que no se presentan como condiciones necesarias. Pero ¿qué carácter tendría la semejanza de un nuevo producto con cierto caso o paradigma? Un parecido determinado no sería necesario, entendido como rasgo que habría que buscar en todos los casos; pero, evidentemente, la semejanza —que podría adoptar manifestaciones diversas— obraría como una condición necesaria en todos los casos. Es decir, sólo estableciendo la similitud o el parecido con un paradigma podría aplicarse el concepto de arte, aunque quedara como una decisión —no fundada necesariamente, y, por tanto, subjetiva— el escoger tal o cual rasgo. En definitiva, la semejanza —y, no ciertamente, una serie de rasgos semejantes establecidos de una vez y para siempre— operaría como condición necesaria y suficiente. Si un nuevo producto se parece por A, B, C, etcétera, a un paradigma, será artístico; si otro se parece por los rasgos D, E, F, etcétera, también lo será. Ten-

dríamos así una variación constante en la semejanza, pero esto no alteraría lo que señalábamos antes: que una obra de arte habría que juzgarla como tal no por su innovación u originalidad, por su vitalidad creadora, sino por su semejanza con lo ya creado. De este modo, lo creado se convertirá en condición necesaria de toda nueva creación, y el estatuto de ésta se volvería precario y discutible —como ocurrió en otros tiempos con el arte prehispánico, barroco o impresionista— precisamente por romper con los casos ejemplares o paradigmas. Este peso específico de lo ya creado, de lo incuestionable, del paradigma, en la aplicación del concepto de arte, entrañaría constantemente la posibilidad —realizada en el pasado— de que el concepto de arte se aplicara incorrectamente, es decir, cerrándolo, en virtud del estatuto incierto, precario, de los rasgos nuevos que rompen con los "parecidos de familia".

Vemos, pues, que Weitz ha fracasado en su intento de salvar la apertura del concepto de una realidad que es de por sí apertura; es decir, expansión continua y constante innovación y creación. Ciertamente el empeño de captar un rasgo esencial —característico de las definiciones tradicionales— que, a la postre resultaba no serlo, contribuía efectivamente a cerrar su concepto. Pero de esto no puede deducirse —como hace M. Weitz— que sea imposible lógicamente definir el arte por sus rasgos esenciales, ya que ello significaría cerrar lo que por su naturaleza —es decir, por esencia— es abierto. En efecto, al rechazarse las definiciones tradicionales se presupone la existencia de una naturaleza del arte de la que no dan cuenta esas definiciones. Pues bien, lo que debe buscarse es una definición que, lejos de entrar en contradicción con lo que el arte es —como realidad abierta—, corresponda a ella. El concepto del arte se cierra cuando lo que lo caracteriza como realidad abierta, nueva y creadora, no es recogido en él. De ahí la contradicción en que incurren las definiciones tradicionales. Pero no se trata de una situación insuperable o de una imposibilidad lógica de definir el arte.

En efecto, si las características definitorias de las teorías tradicionales no son necesarias y esenciales porque no toman en cuenta el carácter abierto del arte —como actividad abierta, innovadora y creadora— es justamente esa característica la primera que hay que tener presente en su definición. El concepto del arte ha de ser abierto porque la realidad artística —como creación— está siempre abierta. Es decir, la apertura —entendida como proceso constante de creación, de aparición de nuevos movimientos, corrientes, estilos, y de nuevos productos artísticos, únicos e irrepetibles— está en la esencia misma del arte. Una definición del arte no será cerrada si su apertura entra como un rasgo esencial en ella. De este modo, la definición de lo abierto (el arte) no dará lugar a un concepto cerrado, y el intento de definirlo no sería, en modo alguno, una imposibilidad lógica.

De acuerdo con este concepto abierto, el arte será una actividad humana creadora y la obra artística un artefacto, u obra humana hecha con arte.

Cualquiera que sea el tipo de arte que consideremos o la fase histórica en que se presente, encontramos en esta actividad humana como denominador común el ser proceso de creación o producción de un nuevo objeto, de una nueva realidad; la obra de arte se presenta, a su vez, como un producto y, en este sentido, como un objeto humano o humanizado.

Con esto caracterizamos el arte y a los productos artísticos de un modo genérico como actividad creadora y como objeto humano creado o producido, pero el hombre no sólo manifiesta su capacidad creadora en este terreno y de ahí la necesidad de diferenciar el arte y sus productos de otras formas de actividad creadora o productora humana, y de los frutos de éstas.[12] Como forma específica de la actividad humana creadora, el arte se diferencia de la ciencia —en cuanto actividad que conduce a la creación o producción de conceptos— ya que la creación artística es proceso de formación de una materia dada en la que se objetiva o plasma ciertas cualidades humanas; por otro lado, a diferencia del trabajo físico, que es también proceso de formación o transformación de una materia en la que se objetiva también el hombre, en el arte lo determinante no es la adecuación de la forma a una función utilitaria, sino a un contenido humano; es decir, su significación y expresividad humanas.[13]

Este rasgo de la creatividad por el cual emerge un nuevo objeto o producto humano, es una actividad práctica, objetiva, en cuanto transformación de una materia dada, pero a la vez, dado que se trata de un proceso práctico transformador consciente, es una actividad subjetiva y objetiva, espiritual y material, es decir, proceso de objetivación de determinado contenido espiritual humano (objetivación o exteriorización de la subjetividad humana), y proceso práctico de transformación y —por tanto—, de humanización de una materia dada. El arte es, en este sentido, objetivación práctica y, a la vez, expresión objetivada o creada. Esta nueva realidad, este nuevo producto, no es sólo objetivación o expresión, sino comunicación de lo plasmado o expresado en él. La obra de arte comunica algo en cierta forma. Pero no comunica algo exterior a ella —un contenido preartístico—; lo que comunica no puede ser separado de la forma en que se comunica. El arte es comunicación en un sentido específico ya que en él aparece en unidad indisoluble lo comunicado y el medio o forma de comunicación. La comunicabilidad es, pues, un rasgo esencial del arte y, mediante ella, éste afirma, a su vez, su carácter social. La socialidad del arte se pone de manifiesto no sólo en su condicionalidad social y en el conjunto de ideas, valores y sentimientos del hombre social que lo nutre, sino ante todo en su naturaleza comunicativa. Finalmente

[12] Sobre la praxis creadora, sus rasgos distintivos y formas fundamentales, entre ellas, la creación artística, véase nuestra obra, *Filosofía de la praxis*, Ed. Grijalbo, México, D. F., 1967, particularmente el cap. III, de la 2a. parte: "Praxis creadora y praxis reiterativa".

[13] Sobre las relaciones entre el arte y el trabajo, véase nuestro estudio "Las ideas de Marx sobre la fuente y naturaleza de lo estético". En: *Las ideas estéticas de Marx*, Ed. Era, México, D. F., 1965, pp. 48-95.

el arte se halla en una peculiar relación con la realidad; en primer lugar, en cuanto que como objeto producido por el hombre se integra no sólo en determinada realidad histórica y social, sino que —a través del tiempo—, sobreviviendo a la propia realidad histórica y social en que surgió, forma parte de realidades humanas y sociales diversas que se suceden históricamente. Pero, a su vez, el arte se halla en cierta relación con la realidad circundante, la cual entra en la obra de arte como realidad reflejada, idealizada, simbolizada, distorsionada, soñada o negada.

Estos rasgos se dan en unidad indisoluble. La creación —que no es exclusiva del arte— adquiere su especificidad artística como doble e indisoluble proceso de transformar una materia y de dar forma a un contenido que queda así objetivado o materializado en ella. La objetivación es propiamente artística en cuanto que no es sólo práctica, material, sino creadora. La comunicación no es transmisión de un contenido preexistente, sino que entraña la creación de los medios expresivos o de comunicación que son inseparables de lo que se comunica. Por último, la relación con la realidad puede ser diversa, pero solamente será propiamente artística en cuanto que *a*) entraña la creación de una nueva realidad, y *b*) implica una transformación de todo ingrediente real (como objeto, estímulo, motivación o punto de referencia de la obra de arte). Vemos, pues, que el carácter creador del arte es el gozne con el cual se fijan los restantes rasgos esenciales que hemos señalado.

El arte es, pues, una actividad humana práctica creadora mediante la cual se produce un objeto material, sensible, que gracias a la forma que recibe una materia dada expresa y comunica el contenido espiritual objetivado y plasmado en dicho producto u obra de arte, contenido que pone de manifiesto cierta relación con la realidad.

Esta definición entraña un concepto abierto del arte, como realidad abierta, en un primer sentido: en cuanto que no pretende definir lo que es el arte en una fase históricamente determinada; es decir, en cuanto que no pretende decirnos lo que el arte es en un contexto determinado, con todos los rasgos particularmente importantes que el arte puede presentar en ese contexto; por ejemplo, el rasgo de la representatividad, o carácter de reflejo artístico de la realidad, que presenta, por ejemplo, la pintura renacentista o el realismo novelístico y pictórico del siglo pasado. Nuestra definición dice lo que el arte es *esencialmente,* en general, y no lo que puede ser esencial sólo en un contexto determinado. Ciertamente, lo que el arte sea en un movimiento o periodo artístico concreto, implicará necesariamente los rasgos esenciales antes señalados, y particularmente su condición de actividad práctica creadora. Pero los implicará sin que ello cierre, en modo alguno, la realidad abierta del arte que se pone de manifiesto en los diversos rasgos que puede mostrar en diferentes contextos.

Veamos, por ejemplo, el rasgo antes señalado del arte como reflejo, representación verídica o conocimiento de la realidad. Este rasgo no se da

en todo arte sino en la forma específica del realismo —en un sentido amplio sin riberas rígidas, pero con riberas— y, por otro lado, no pueden aplicarse a la música o a la pintura no figurativa, es decir, a un arte que no recurre a elementos representativos y no mantiene, por tanto, una relación icónica o de correspondencia con la realidad. El reflejo artístico, por importante que sea en una etapa determinada del arte, no es sino una de las formas posibles de relación de éste con la realidad. Así, pues, de los rasgos esenciales que antes hemos señalado no se deduce necesariamente que el arte haya de ser siempre, y en todos los casos, representación o reflejo de la realidad. Se ha dado históricamente, se da en la actualidad y puede darse en el futuro un arte representativo, pero sólo se ha dado y se dará cumpliendo las condiciones necesarias de todo arte que hemos señalado y, ante todo, como actividad práctica creadora. La obra artística es un producto de esta actividad y como tal tiene una realidad propia, peculiar, que ha cumplido y puede cumplir —como reflejo artístico— una función cognoscitiva.[14] Pero ésta se halla muy lejos de agotar las funciones efectivas o posibles del arte. Por ello, el rasgo de la representación o reflejo artístico de la realidad al que se halla vinculado el cumplimiento de esa función cognoscitiva no puede considerarse como un rasgo esencial de todo arte, y, por ello, no lo hemos incluido junto a los que hemos señalado como tales.

Nuestra definición entraña un concepto abierto del arte en un segundo sentido: en cuanto que no entra en contradicción con ninguno de los sectores o ramas del arte ni tampoco con ninguna de las formas concretas que éste adopta históricamente.

Los rasgos esenciales antes señalados responden a la experiencia artística en general tanto a la que se particulariza en las diferentes artes como a la que se diversifica y varía históricamente. Nuevos estudios pueden ahondar en esos rasgos e incluso añadir otros nuevos sin que éstos entren en contradicción con aquéllos, ya que unos y otros expresan la naturaleza abierta, creadora, del arte.

La negación de esos rasgos esenciales por un tipo de actividad que alguien se empeñara en llamar "arte" implicaría un uso ilegítimo de esta palabra. Por ejemplo, un objeto que fuera el producto de una trasformación de la materia y cuya forma respondiera exclusivamente a una función práctica sin que, por otro lado, fuese expresiva y significativa, no sería propiamente un objeto artístico. Un producto de nuestra imaginación, no exteriorizado o materializado, tampoco podría ser caracterizado como tal. En cambio, objetos nuevos, producidos por el hombre cuyas características no corresponden —o "no se parecen"— a las de los objetos artísticos

[14] "El arte puede cumplir una función cognoscitiva, la de reflejar la esencia de lo real; pero esta función sólo puede cumplirla *creando una nueva realidad* no copiando o imitando lo ya existente. O sea, los problemas cognoscitivos que el artista se plantee ha de resolverlos *artísticamente*." (*Las ideas estéticas de Marx*, ed. cit., p. 44).

tradicionales, no dejarían, por ello, de ser artísticos, siempre que mostraran los rasgos esenciales de todo arte, u obra artística, que hemos señalado. Así, por ejemplo, un cuadro de Fontana no se parece a un cuadro tradicional en tanto que superficie plana, lisa y continua en la que se combinan de diverso modo líneas y colores para lograr cierta significación y expresividad humanas. En un cuadro de Fontana la superficie es agujereada o cortada, se alternan líneas de trazos y líneas de cortes y en lugar de la superficie lisa, hay como una herida abierta en el lienzo. Ahora bien, aunque este nuevo producto no corresponde a una característica importante de los cuadros tradicionales no por ello dejará de ser un cuadro si en él se dan efectivamente los rasgos esenciales que, como propiedades comunes y necesarias, han de compartir las creaciones artísticas del pasado y del presente.

En conclusión, lo que permite extender el concepto de arte a nuevos productos de la actividad práctica creadora del hombre no es su parecido con obras paradigmáticas o incuestionables —con las cuales por otro lado pueden parecerse de un modo externo o superficial—, sino el hecho de compartir los rasgos esenciales que hacen del arte una realidad abierta, es decir, sujeta a un proceso constante de originalidad y creación. El concepto de arte que responda a esa realidad será necesariamente un concepto abierto y, de acuerdo con él, será posible definir el arte sin caer en la falsa generalización de las definiciones tradicionales ni darle a lo nuevo un estatuto precario e incierto con relación a las creaciones ya existentes. En suma, este concepto del arte nos permite definirlo realmente y su definición, por su carácter abierto, lejos de constituir una imposibilidad —lógica o de otro género— responde a su naturaleza abierta, creadora y constantemente cambiante.